



VESNA JURCA TADEL

Zgodilo se je lani

Urednikov predlog, da bi za Sodobnost pričela pisati gledališki dnevnik – nekaj takega, kar je pred leti počel Vasja Predan – sem sprejela z mešanimi občutki. Po eni strani je to seveda izjemna prilžnost, da začnem zapisovati svoja opažanja o slovenski gledališki produkciji; poleg tega je Sodobnost ena redkih revij, ki nudi avtorjem prispevkov dovolj prostora, da lahko svoje misli razvijejo obširneje kot v dnevnem časopisju. Po drugi strani pa sem nekoliko oklevala, saj se mi čas ne zdi najprimernejši za kaj takega (kljub temu, da gre pač za uredniško odločitev, ki ni vezana na gledališko sezono, kjer se čas meri od septembra do junija, ampak na konceptualno zasnovo novega letnika revije). Dejstvo je, da smo sredi gledališke sezone in si nekaterih predstav, ki se mi zdijo nujne za vzpostavitev celovitejšega referenčnega okvira, še nisem uspela ogledati.

Predstavljam si namreč, da naj bi tovrstno pisanje kljub povsem subjektivnemu izhodišču, subjektivnim kriterijem, subjektivni (in dostikrat naključni) selekciji ogledanih predstav in subjektivni refleksiji ponudilo bolj ali manj celovit (subjektivni) vpogled v trenutno slovensko gledališko sceno. Začelo naj bi se torej pozno poleti s pregledom repertoarjev in spekulacijo – na podlagi kombinacije tekst + režiser – o njihovi potencialni vznemirljivosti, relevantnosti, predvidljivosti, zgrešenosti ..., se nadaljevalo z bolj ali manj tematskimi sklopi na temo posameznih gledališč, režiserjev, žanrov itd. in zaključilo z rezimem sezone, ki bi seveda temeljil tudi na primerjavi previdevanj z začetka sezone in dejanskih dosežkov. Hkrati bi

morala seveda bolj redno spremljati produkcijo vseh profesionalnih gledališč, kar sem zadnje sezone žal počela le, kadar je šlo za uprizoritve slovenskih dramskih besedil.

Takega koncepta ni mogoče začeti izvajati sredi sezone, zato bom na podlagi predstav, ki sem jih videla v preteklem letu, sestavila uvod, ki bo prikazal moj pogled na trenutno stanje slovenske gledališke produkcije. Glede na to, da si vtisov nisem zapisovala sproti, se moram zanašati izključno na spomin; ta sicer ne nudi podlage, ki je potrebna za kritični zapis, kar pa uvod pravzaprav niti noče biti. Bil naj bi samo subjektiven spomin na predstave v letu 2001, nekakšna zasebna bilanca.

Ob pripravi seznama lani obiskanih predstav se mi je za nekatere zdelo, da sodijo že v predprejšnjo sezono, tako malo mi je od njih ostalo ... In obratno: pri drugih sem bila prepričana, da še ni minilo leto, odkar sem jih videla, pa so dejansko precej starejše. Taki občutki so svojevrsten in dokaj zanesljiv pokazatelj, koliko se določena predstava človeka dotakne.

V ljubljanski Drami sem na velikem odru videla naslednje predstave: *Othello*, *Kassandra*, *Proces*, *Praznovanje* in *Opera za tri groše*, v Mali Drami pa *Jez*, *Ekshibicionist*, *Razmadežna*, *Noži v kurah* ter *Ritter*, *Dene*, *Voss*; v Mestnem gledališču ljubljanskem *Cyrano de Bergerac*, *Goli pianist*, *Kar hočete*, *Božič pri Cupiellovih*, *Lepa Vida* in na Mali sceni *Zgodba o uspehu* ter *Anna Weiss*; v celjskem gledališču *Podnajemnik*. In seveda znamenito gostovanje predstave *Shopping & Fucking* iz Berlina v Cankarjevem domu. Med tistimi, ki mi za referenco najbolj manjkajo, so gotovo *Tri sestre* in *4,48* v Mladinskem gledališču, *Korunov Dogodek v mestu Gogi* v Novi Gorici ter *Tauferjeva Županova Micka* v Kranju.

* * *

Čeprav sem zapisala, da bi morala redneje spremljati produkcijo v vseh slovenskih profesionalnih gledališčih, pa se s tem pravzaprav ne strinjam povsem. To, da je moje trenutno poznavanje izvenljubljanske produkcije tako borno, hkrati kaže na to, kakšna je trenutna situacija v slovenskem teatru. Če se spomnimo triumfa ljubljanske Drame na Borštnikovem srečanju leta 2000 in skoraj takega lanskega, je trenutna konstelacija planetov v univerzumu slovenskega gledališča hitro jasna.

Skorajda nesporno je dejstvo, da je ljubljanska Drama v izrazito dominantnem položaju, česar ne skriva, ampak je na to ponosna in se temu primerno tudi obnaša. Njene ambicije in potenciali – oziroma Pipanove ambicije in potenciali – so veliki in glede na uspeh, ki ga dosega, v veliki meri najbrž tudi uresničeni. Skladno s tovrstno ambicijo je zastavljen repertoar, ki vključuje temeljna dela svetovne, ne le dramske klasike, najbolj vznemirljiva ali razvpita dela sodobne svetovne dramatike in novitete slovenskih dramatikov. Poleg tega ima Drama izjemno močan igralski ansambel, sestavljen iz zelo raznolikih posameznikov, od katerih so mnogi sposobni vrhunskih igralskih stvaritev. Vsak obisk tega gledališča gledalcu zagotovo nudi – če nič drugega – možnost uživanja v umetnosti igre.

Produkcija ljubljanske Drame v zadnjih sezonah je prav monumentalna. Na velikem odru se vrstijo "velike" predstave, dobro narejene, bogate produkcije – Dostojevski, Kafka, Shakespeare, Brecht ... Usmeritev je torej načelno taka, kot naj bi bila v osrednjem, nacionalnem gledališču evropske države, kljub temu pa se mi včasih zdi, da nekatere od odličnih predstav nekako ne prodrejo do publike. Morda je to svojevrsten paradoks: kljub njihovi izjemni formalni in estetski izpiljenosti – ali pa morda prav zaradi nje? – publika do njih ne more vzpostaviti nobenega drugega odnosa razen estetskega: predstave so ji vseč ali pa ne. Ob ugotavljanju, kaj je tisto, kar publika pogreša, se navadno ustavim pri pomanjkanju izrazitejšega režijskega (in dramaturškega) koncepta. Glede na to, da naj vsaj pri klasiki ne bi šlo za problem kvalitete dramskega besedila, je verjetneje, da vrzel nastane pri naslednji stopnji, torej pri njegovi interpretaciji. Prevečkrat se sprašujem, zakaj se je režiser pravzaprav lotil prav tega teksta, kaj hoče z njim povedati in kako naj bi se s tem dotaknil gledalcev. Spomnim se, da me je Pipanovo razmišljanje v abonmajski knjižici na začetku sezone pritegnilo in vznemirilo ter mi ponudilo natanko to, kar od gledališča pričakujem, vendar predstave tega v glavnem ne izpolnjujejo.

In tudi če je vprašanje "kaj je hotel avtor/režiser/umetniški vodja ... s tem povedati" tako zguljeno, da je že skoraj neokusno, je to zame še vedno temeljno izhodišče, oporna točka za iskanje "raison d'être" vsake predstave. To je preizkus, ki ga opravi ali ne vsak gledališki dogodek. Če je odgovor preveč zakrit, preveč preprost ali samovšečno artifičen, gre za artistično hermetičnost in v skrajnem primeru za intelektualni kič ali blef.

* * *

20. 1. 2001

Od vseh naštetih predstav v ljubljanski Drami je bila prav s tega vidika najčistejša in najbolj konsekvanta uprizoritev Shakespearjevega *Othella* v režiji Edvarda Millerja. Čeprav sem ga šla gledat s precejšnjo mero skepse – Millerjeva interpretacija Brechtovega *Baala* sezono prej je bila v svoji posiljeno kičasti morbidnosti po mojem mnenju namreč povsem zgrešena – se mi zdi, da je Millerju to tragično ljubezensko zgodbo, katere osnovne zunanje premise so v današnjem svetu precej vprašljive, uspelo "obratiti do okostja". Na prečiščeni scenski zasnovi (ki pa je morda preveč vztrajala pri eni sami ideji) je tako nastal prostor za enako prečiščene igralske kreacije. Poleg odličnega Jerneja Šugmana v vlogi Othella je blestel tudi Aleš Valič kot Jago, ki je od začetka do konca vodil igro. S preprosto rešitvijo, da Jaga in njegovo brezčutno, hladno inteligenco postavi v prvi plan, je Miller ponudil najverjetnejši in najprivlačnejši ključ za razumevanje *Othella*. Bistveno pri tej postavitvi je torej prav to, da je Miller svoji viziji, svojemu konceptu, svojemu razumevanju teksta (s pomočjo dramaturginje Zanine Mirčevske) podredil vse detajle; ustvaril je koherenten in konsistenten svet, v katerem so vsi detajli "klapali". Kot na šahovnici. Ali v dobrem filmu.

Morda je videti, kot da sem prišla v kontradikcijo s prejšnjo osnovno zahtevo po jasnem režijskem konceptu. Vendar me pri sodobni interpretaciji klasike – če lahko tako konvencionalno in klišejsko poimenujem ta sklop uprizoritev – vedno najbolj prepriča prav asketski pristop: tak, ki tekst očisti nepotrebnega balasta, ga skrči na bistvo in brez odvečnih zunanjih sredstev pusti, da umetnost igre poskrbi za to, da besede prodrejo do gledalca in mu preprosto povejo zgodbo. Kajti bistvo je dobro povedana dobra zgodba.

19. 4. 2001

Zanimivo: naslednja in zadnja predstava sezone 2000/2001 na velikem odru ljubljanske Drame, Novakova *Kasandra* v Jovanovičevi režiji, je bila narejena prav obratno, vendar sem o njej pisala že v sklopu ocen uprizoritev sodobne slovenske dramatike. Režiser se je z vsemi mogočimi zunanjimi sredstvi trudil prikriti praznino, ki zeva iz teksta; na ta način mu je uspelo ustvariti celo presenetljivo gledljivo predstavo, ki pa je sicer izzvenela v prazno, saj Novakov tekst tak, kot je, predstavlja nespretno preigravanje mita, ki nam danes ne pomeni kaj dosti, če ni povsem na novo osmišljen. Hkrati pa smo bili priča svojevrstnemu fenomenu; režiser je režiral v nasprotju z bistvom teksta in ga povsem nonšalantno parodiral. Če se namreč režiser Jovanovičevega kalibra loti takega teksta (res me zanima, kako je do te kombinacije pravzaprav prišlo), je že to samo po sebi koncept.

15. 9. 2001

Sezono 2001/2002 je v Drami otvorila dramatizacija Kafkovega *Procesa*, kar repertoarno nekako nadaljuje linijo dramatizacij velikih literarnih klasikov, ki jo je začel Korunov *Idiot* Dostojevskega – čeprav ima Kafkov roman seveda povsem drugačen dramski naboj kot dela Dostojevskega, katerih imanentna dramatičnost je že notorična. Toda za uprizarjanje Kafke danes bi morali imeti še kak razlog več – in tega bi nam moral razkriti režiser Janusz Kica, pa ga ni. Kafka brez konteksta ogrožujočega komunističnega totalitarizma naj bi po besedah iz abonmajske knjižice spregovoril o nevarnosti utopitve individuumu v novi totalitarnosti, ki nas ogroža – totalitarnosti globalizacije oz. provincializacije.

No, predstava se ni oprla ne na minule režime prejšnjega stoletja ne na njihove sodobne in morebitne bodoče vzporednice, ampak je ostala na ravni neinventivnega uprizarjanja trnovega pota znamenitega Josefa K. Problem tiči najverjetneje že v dramatizaciji, ki se ne more odločiti za osnovno linijo in je preveč spoštljiva do Kafkovih besed. Rezultat je bil – namesto predstave, ki naj bi gledalca vznemirila in mu dala misliti – zato precej razočarujoč; pač še ena dramskih predstav, ki jih sama pri sebi imenujem "šolska". S tem označujem uprizoritve, ki ne naredijo kaj dosti drugega, kot da tekst prestavijo na oder in so kot take idealne za šolsko mladino, ki si s tem nabira nevtralne informacije o dramski literaturi. Sploh se mi vedno bolj dozdeva, da je Kica nekoliko precenjen režiser. *Življenje je sen* in pogojno tudi *Češnjev vrt* imam sicer v spominu kot

všečni in stilno dovršeni (zlasti prva je imela nekaj skoraj magičnih vizualnih rešitev), ne pa izrazito dobri ali pretresljivi predstavi; ko brskam po spominu, si lahko priključim pred oči le nekatere briljantne igralske kreacije. Zato pa je bila toliko bolj zgrešena njegova interpretacija *Viharja* – prav v primerjavi s prej omenjeno uprizoritvijo *Othella* povsem brez osnovne misli, za kaj v tem Shakespearevem raznorodnem in kaotičnem poznem tekstu sploh gre. Je pa očitno, da ima Kica dober občutek za igralce, a se hkrati preveč zanaša nanje, saj ne morejo zapolniti lukenj, ki nastanejo zaradi pomanjkanja pravih režijskih idej.

17. 11. 2001

Povsem drugačna je bila druga premiera na velikem odru, uprizoritev dramskega zapisa scenarija enega od filmov znamenite danske filmske Dogme v režiji Mateje Kolečnik. Glede na to, da sem si film (na videokaseti) ogledala dan pred gledališko premiero, sem primerjavo med medijema delala na podlagi svežih vtisov. Glede na to, da me je film pustil povsem hladno, se mi je proti pričakovanju zdelo, da predstava razrešuje enega temeljnih (po mojem mnenju) problemov filma. Ta naj bi namreč govoril o šoku, ki ga v navidez ugledni, dejansko pa povsem razkrojeni meščanski družini povzroči razkrinkanje očeta, ki naj bi spolno zlorabljal svoje otroke in enega od njih s tem celo privedel do samomora. Toda družina, ki jo spoznamo v filmu, ni niti navidez "poštirkana", prav tako pa niso taki gostje, ki se znajdejo na praznovanju očetovega rojstnega dne; vsi skupaj so že od začetka razkrojeni, pijani, razpadli. Šokantno razkritje nima v filmu česa porušiti, ker so vsi zavoženi odnosi že od začetka prezentni.

Gledališka uprizoritev pri tem naredi premik in se trudi kazati krhko površinsko uglajenost družine, katere odnosi so sicer zlagani. S tem je sploh omogočena nujna gradacija ogroženosti (očeta) na eni strani in brezkompromisnosti (sina) na drugi, pa tudi streznitveni vrh, ki udari dosti bolj pretresljivo kot v filmu. Končni prizor – družinski zajtrk, od katerega se oče diskretno umakne – je zato dovolj močna poanta. Poleg tega sta mi ostala živo v spominu Ivo Ban kot do konca dvoumni in nedoločljivi oče in Milena Zupančič kot mama; najboljši prizor v predstavi je vsekakor mamin govor, v katerem srhljivo pokroviteljsko odpravi sinove obtožbe kot otroške blodnje.

Čeprav se mi je predstava torej zdela v vseh pogledih boljša kot film (tudi v igralskih kreacijah, ki so bile vse ustvarjene s pravo mero), pa se mi tekst oziroma način obravnavanja teme še vedno zdi precej neinventiven in klišejski. Kot mešanica osnovnih prijemov in izhodišč Ibsenove dramatike na eni strani ter udarnosti novega realizma na drugi hodi po nevarnem robu, s katerega prevečkrat zdrsne v poceni senzacionalizem. Tovrstno razkrinkavanje družbenih tabujev ne služi nikomur in ničemur; tistim, ki se jih ne tiče, daje varljiv občutek moralne vzvišenosti, tistim, ki se jih, pa ponudi lažno katarzo.

Predstava je povsem solidno zrežirana, čeprav se je na trenutke zdelo, da je celotna mizanscena nekoliko preveč podrejena ne preveč praktični in omejujoči scenografiji. Kot pri dosedanjih režijah na malem odru je Mateja Kolečnik tudi v tej predstavi

pokazala izostren občutek za ritem predstave, fokusiranje in detajle, čeprav je nekajkrat zapadla v površinsko dopadljivost (npr. erotični ples mlajše generacije).

(Precej moteč pa je bil zmagoviti nastop enega od avtorjev teksta po predstavi, ko je ob vsesplošni evforiji skočil na oder in nas, uboge Slovence in slovenske gledališnike, hvalil s tako pokroviteljskega stališča sicer naklonjenega in dobrohotnega Evropejca, da je po ljubljanski Drami v tistem hipu zavel duh najhujšega provincialnega zakotja.)

1. 12. 2001

In po dolgem času Brechtova *Opera za tri groše*. O predstavi sem v glavnem slišala samo dobro, in sicer predvsem od "negledaliških" ljudi, ki so si jo ogledali zaradi priporočil (k hitremu širjenju dobrega glasa je najbrž pripomogel tudi idealen prednovoletni termin premiere). Dobra se jim je zdela zato, ker ni tako dolgočasna, kot bi se človek sicer bal pri Brechtu, ker je zelo zabavna, ker dobro pojejo ... Sami površinski komplimenti torej. In ker je to ena redkih predstav, ki si jih nisem ogledala na premieri (pač pa na ponovitvi 30. 12.), sem prebrala nekaj kritik, ki so ugotavljale, da je Matjažu Zupančiču uspelo ohraniti distanco in v sicer zabavno uprizoritev natrositi pravo mero bodic. *Opera* sem šla torej gledat z visokim pričakovanjem; prav zanimalo me je, s katere plati se je režiser tega, po mojem mnenju sicer manj zanimivega, Brechtovega teksta lotil. Približno se spomnim Möderndorferjeve celjske predstave izpred kakih petnajstih let, ki sem jo sicer videla na gostovanju v Cankarjevem domu in se mi je takrat zdela povsem medla in neambiciozno zabavno zabavljaska. Žal mi je, da si nisem ogledala prav tako davnega znamenitega gostovanja poljske uprizoritve v ljubljanski Operi.

Odkar sem videla, da je predstava na letošnjem repertoarju Drame, me je zanimalo, kje bo režiser našel izhodišče, zaradi katerega se bo uprizoritev sicer razvpitega Brechtovega teksta zazdela utemeljena. Kje bo poskušal povleči vzporednice med lažno meščansko moralo Nemčije iz dvajsetih let prejšnjega stoletja in današnjo situacijo v Sloveniji? Kdo je današnji Mackie Nož in kdo Peachum? S katerim od njiju naj bi ljubljanska publika držala? Koga bi se naj melodramska zgodba o pretkanem gangsterju dotaknila? Kateri del publike, ki zahaja v ljubljansko Dramo, naj bi se nad njo zamislil?

Malo me je sicer zaskrbelo, ko sem v najavi predstave dan pred premiero v Delu zasledila, da se režiser zavestno odreka nasilni aktualizaciji, ampak se je skušal "približati duhovnozgodovinskemu ozračju dvajsetih let preteklega stoletja, ki ga med drugim označujejo kabaret Karla Valentina (ki napoveduje teater absurda), vzpon umetniških avantgard ter začetki nacionalsocialističnega gibanja in prve napovedi apokalipse" (Delo, 30. 11.). Matjaž nadalje pravi, da je iztočnico za uprizoritev našel v misli "Meščani ne živijo v morali, ampak od morale." V najavi lahko preberemo tudi, da "ker z *Opera za tri groše* ni več mogoče detektirati današnjih družbenih dogajanj, je lahko v njenem uprizarjanju tudi kanec nostalgije". Iz obojega je mogoče sklepati, da so se ustvarjalci

predstave sicer dobro zavedali, kako problematično se je lotiti tega Brechtovega dela danes – da pa hkrati niso našli nobene ustrezne osnovne ideje o tem, kaj sploh hočejo povedati drugega kot to, da je takrat bilo tako, zdaj pa drugače. Skoraj nekakšen zgodovinsko-gledališki projekt ...

(Naj na tem mestu pojasnim, da nikakor ne sodim med tiste, ki menijo, da je Brechta treba uprizarjati strogo na podlagi Brechtove gledališke teorije. Nasprotno: ta je lahko ob iskanju koncepta sicer v veliko oporo in zabavo, a mora biti na koncu le ena od informacij na poti do iskanja vzporednic oziroma razlik med Brechtovim in našim časom.)

No, rezultat ni ne eno ne drugo. *Opera za tri groše*, kot jo danes uprizarjajo v ljubljanski Drami, je pravzaprav le širokopotezna ekshibicija, v kateri gledalec morda celo uživa, ko jo gleda (jaz sem se sicer na trenutke precej dolgočasila), a jo pozabi takoj, ko stopi iz gledališča. To pa je povsem nasproten učinek kot tisti, ki ga je pričakoval Brecht: gledalci naj v njegovih igrarh ne bi uživali, ampak naj bi jih nenehno nekaj motilo, domov pa bi odhajali s polno glavo potencialnih razmislekov. Brez osnovne ideje, kaj Brechtovi liki pomenijo danes, je *Opera za tri groše* le precej slabo zasnovana gangsterska melodrama. Njena gledališkost je zanimiva zato, ker sicer res vsebuje žanrsko zelo raznorodne elemente, vendar v uprizoritvi niti to ni bilo izkoriščeno (razen pri zelo redkih izjemah – npr. zadnji dialog med Polly in Lucy). S po eni strani tako zvesto postavitvijo Brechtovih besed na oder in po drugi povsem nereflektiranim dejstvom njihove oddaljenosti, postane *Opera* nepregledna (kar se zgodbe tiče), ritmično zatikajoča se in nezanimiva zabava (če sodim po odzivu publike s predzadnje ponovitve v lanskem letu, niti to ne).

Enako pomanjkljiva je bila tudi večina igralskih kreacij. Zaradi hotene odsotnosti psihologije in pomanjkanja druge opore so igralci dajali vtis, da se prebijajo od replike do replike in niso prav prepričani, katerega stila igre naj se držijo. Prav nenavadno, da je Jernej Šugman nekje na poti do Mackieja Noža izgubil vso svojo siceršnjo karizmo in da ni Aleš Valič kot Peachum seval niti malo zvitosti (neverjetno: ista igralca, ki sta kot Jago in Othello briljanten par!). Edina izjema je bila na trenutke Silva Čušin. Njena izvedba znamenitega songa Surabaya Johnny je bila vsaj glasovno enkratna, poleg tega pa je edina na oder prinašala nevarno dvoumnost, ki bi morala biti prisotna pri vseh drugih likih in v vseh detajlih predstave. Vsi drugi songi Kurta Weilla, ki imajo danes glasbeno sicer skoraj status pop hitov, pa so učinkovali kot podaljški replik in nikakor ne kot ostri rezi, kot kontrasti, ki govorijo o stvareh, ki se jih drugače ne da izreči.

Če (zelo malo) pretiravam, lahko rečem, da bi bila *Opera za tri groše*, če ne bi bilo Mackiejevih zaključnih besed pod vislicami (kaj je huje – banko oropati ali ustanoviti itd.), ki izzvenijo povsem nepotrebno in skoraj kot nekaj nasilen angažiran dodatek, povsem benigna veseloigra s petjem in plesom. Če je tako, pa je dejansko škoda, da niso ustvarjalci povlekli zelo radikalnih črt in uprizorili zares samo veseloigro.

* * *

Zadnje čase se mi zdi, da so trenutno bolj vznemirljive predstave v ljubljanski Drami nekatere uprizoritve na njenem malem odru. Moram sicer priznati, da se mi zdi uprizarjanje množice dramskih tekstov novo odkritih pisav, npr. škotskih in irskih, pretirano. Čeprav je Mala Drama dragocena prav kot prostor, katere repertoarna politika je med drugim dajanje tovrstnih informacij, imam občutek, da včasih preveč podlega trenutnim trendom – zakaj je potrebno npr. tri sezone zaporedoma uprizarjati igre škotskih in irskih dramatikov ali v isti sezoni celo dva teksta razvpite Sarah Kane? Toda o tem bom pisala drugič, ko bom lahko primerjala kar tri uprizoritve del te avtorice v tej sezoni v Ljubljani ...

Toda čeprav so te igre po mojem mnenju vprašljive z vsebinskega stališča – “if you have seen one, you have seen all” –, pa nudijo priložnost za odlične igralske kreacije. (To pa je tudi ena opaznejših Pipanovih odločitev. Pred leti je namreč Mala Drama – po pravici ali ne – veljala za prostor, kjer se je lahko uveljavljala “druga liga” igralcev. Zdaj pa imajo predstave v njej skoraj praviloma enako “top” zasedbo kot na glavnem odru.) In za razliko od velikega odra se mi zdi v Mali drami to tudi povsem zadosten razlog za uvrstitev kakega teksta na repertoar – da nudi priložnost za igralce.

23. 4. 2001

Ena tovrstnih “eksotičnih” iger je bil npr. *Jez*, precej neambiciozna in nadvse klišejska igra (še zdaj se čudim, zakaj jo je režiral Korun), kjer pa so (zlasti) Igor Samobor, Branko Šturbej, Ivo Ban, Saša Pavček in Aleš Valič naravnost blesteli. Večino teh dram družijo podobne značilnosti; v glavnem so kar spretno napisane, kot da bi se držale pravil iz instant priročnikov za pisanje dram: zgodbe so preproste, delno vzete iz lokalnega folklornega izročila; govorijo o povsem vsakdanjih tegobah današnjega človeka, od katerih je glavna seveda osamljenost; začinjene so z drobci lokalnih koloritov, kakimi mitskimi posebnostmi; vsaj eden od junakov je nekoliko čudaški – pa ne v smislu socialne neprilagojenosti, ki je sicer osnova za dramski konflikt.

Tovrstne predstave ponavadi zapuščam s precej mešanimi občutki. Po eni strani me jezi dejstvo, da očitno ni videti konca njihovi popularnosti in se hkrati sprašujem, ali ni to svojevrsten primer “cesarjevih novih oblačil”. Občutek imam, da so Škoti in Irci pogruntali, kaj se v tem trenutku dobro prodaja in nam zdaj to velikodušno poklanjajo, kot bi rekel Trigorin. (Letos nas čaka še ena taka predstava – *Pokveka z Inishmaana*; me prav zanima, ali bo to spet že nevemkolika variacija na isto temo.)

27. 1. 2001

Značilno je seveda tudi, da je prav uprizoritev ene teh dram letos slavila na Borštnikovem srečanju; *Noži v kurah* Davida Harrowerja so bili razglašeni za najboljšo predstavo v celoti. Sama sem si jo ogledala šele zdaj, po nagradi, ker

me je prav zato zanimalo, ali je res boljša od vseh ostalih, ki so bile letos v konkurenci. Prej je namreč nisem šla gledat prav zato, ker sem – ko sem v gledališkem listu prebrala tekst – predvidevala, da ne bom znotraj te skupine dram videla nič novega; še več, tekst se mi je zdel v svoji pretenciozni in za moj občutek povsem preračunani in za lase privlečeni (torej neiskreni) prvinski poetičnosti gledališko še manj zanimiv od drugih.

Prav taka je tudi uprizoritev: v vseh pogledih sicer čista, estetska in stilizirano poetizirana – a v trenutkih, ko naj bi šlo zares, kjer bi morala kot gledalka verjeti eksistencialnim preobratom, ki se junakom zgodijo, zmanjka "štofa" in igra pokaže svoj prenapet in s praznimi frazami spretno prekrit skelet. Isto se zgodi tudi igralcem: dokler (spet fenomenalni) Igor Samobor, Branko Šturbej in Nataša Barbara Gračner izgovarjajo lepe poetične domisleke, se pač zatekajo v stilno dovršeno dvournost izraza; čim pa morajo pokazati, da gre pod vsem tem krvavo zares, da ima intimna zgodba usodne posledice in zaveze, Branko in Nataša izgubita tla pod nogami in zazvenita prazno.

Ne znam si torej odgovoriti, zakaj je ta predstava letos slavila; če naj bi bil to obrat od praznine velikih predstav k potrebi po intimnosti, potem sem tudi sama za, vendar je do tega žal prišlo pri ne preveč posrečenem primerku.

8. 9. 2001

Ritter, Denne, Voss Thomasa Bernharda. Nekaj povsem drugega; tekst imam v spominu še iz študentskih let, ko sem ga prvič prebrala in smo se na Akademiji celo pogovarjali o tem, da bi ga uprizorili. Takrat se mi je zdel eden tistih "večnih" tekstov, ki jih lahko igraš kadarkoli, pa bodo vedno enako (ne)zanimivi – edini pogoj je, da imaš tri zares dobre igralce. Bernhardova ostrina je tu dosti bolj zakrita kot v večini njegovih drugih del; pikrost in duhovitost se razkrivata v boleče denunciantskem seciranju odnosov med bratom in dvema sestrama. Letošnja uprizoritev v Mali Drami je prinesla prav to: trije vrhunski igralci, Igor Samobor, Milena Zupancič in Silva Čušin, pod zanesljivim vodstvom Dušana Mlakarja. Čisti užitek je spremljanje njihove igralske umetnosti: vsak pogled, vsaka beseda, vsaka intonacija, vsaka gesta zareže v živo, je točna, natančna, premišljena in briljantno izvedena. In čeprav vidim med publiko ljudi, ki se vidno dolgočasijo – očitno se jim zdi, da zgodba preveč stoji na mestu –, odhajam iz gledališča popolnoma potešena. Takih predstav je premalo.

* * *

30. 3. 2001

Za razliko od Male Drame sledi Mali oder Mestnega gledališča ljubljanskega zadnje čase sistematično predvsem dvema linijama: ena je ukvarjanje z intimnimi medčloveškimi odnosi (npr. *Prizori iz zakonskega življenja*, *Zgodba o uspehu*), druga pa so bolj angažirani teksti, ki naj bi razkrivali tabuje, o katerih se v naši družbi sicer molči (*Anna Weiss*). Tako pri eni kot pri drugi se zdi, da nimajo ravno srečne roke pri izbiri tekstov – Bergmanovi *Prizori* izzvenijo skoraj

trideset let po nastanku v svojih psihoanalitičnih izhodiščih čudno zastareli; *Zgodba o uspehu* pri nas do zdaj neznanega avtorja Margulies pa je ena tistih dram, ki jih po newyorških off-off broadwayskih teatrir ali po stanovanjih najbrž igrajo na stotine – že nevemkolikič prežvečena zgodba o mladi pisateljici, ki svoj uspeh zgradi na podlagi izdajstva prijateljstva svoje slavne mentorice, katere kariera pa je že v zatonu. Problem tega teksta je, da je slabo napisan – dialogi se zatikajo, polni so klišejskih preobratov in neinventivnih zapletov – in da pravzaprav ne pove nič zanimivega; nobena niansa odnosov med obema umetnicama ni taka, da bi lahko gledalca kakorkoli zagrabila. Predstava bi bila lahko sicer bolj gledljiva, če bi bilo režijsko (režirala je Ira Ratej) vsaj približno jasno, kaj naj bi bila končna poanta, tako pa sta bila oba lika slabo vodena. Če ne bi bilo Jožice Avbelj, ki zna seveda rešiti tudi pomanjkanje koncepta, bi težko zdržala do konca. Tovrstne predstave delajo pravzaprav slabo uslugo tako igralcem, ki izgubljajo svojo energijo (Jožica Avbelj) oziroma jim dajejo lažne možnosti (Tanja Dimitrijevska), kot gledalcem, ki lahko tovrstno plažo v boljši obliki vsak dan dobijo na televiziji.

6. 10. 2001

Še hujši primer pa je morda *Anna Weiss*, drama, ki naj bi rušila tabu o spolni zlorabi otrok. Enako slabo napisana, a dosti bolj ambiciozna. Gre za poskus soočenja med hčerko, ki se je s pomočjo psihoterapije spomnila, da jo je oče v otroštvu zlorabljal, in očetom, ki to seveda zanika, ob prisotnosti psihiatrinje. Poleg tega, da tekst temelji na dvournem liku očeta – gledalci naj bi bili namreč do konca negotovi, kdo ima prav –, pripelje na koncu še do zelo za lase privlečenega preobrata, ko se izkaže, da je bila tudi psihiatrinja žrtev zlorabe, s čimer se zrelativizira resničnost njenih teoretičnih izhodišč, na podlagi katerih je pacientka vanjo verjela. Prav to relativiziranje resnice – nekakšna naivna in slabo speljana rašomonskost – je tisti moment, ki igro sicer spravi z ravni najbolj poceni moralizma, a jo hkrati porine v še hujše brezno intelektualističnega kiča. Tudi ta predstava je slaba usluga tistim na odru in tistim pred njim. Zlasti pa si ne znam predstavljati, komu naj bi bila namenjena. Koga naj bi, taka kot je, osvestila?

* * *

11. 1. 2001

Cyrano de Bergerac. O predstavi sem slišala same superlative, zlasti o Gašperju Tiču in Tanji Ribič ter o Jovanovičevi režiji, ki naj bi bila sveža in moderna. Naključje pa je nanese, da sem si eno od ponovitev ogledala šele potem, ko sem v Drami gledala *Kasandro* (tudi v Jovanovičevi režiji) in se mi je zdelo, da sem vse te prijeme že nekje videla ... Jovanović se je *Cyranoja* lotil s precejšnjo mero distance, celo ironije. Očistil ga je nekaterih podrobnosti in motivov, ki so danes nezanimivi, in ga opremil z vso inventivnostjo in duhovitostjo svojega režijskega registra. Toda rezultat je bil le to, da je tekst pokazal svojo

pravo starost: če ga namreč poskušaš na ta način posodobiti, se izkaže, da njegova osnovna premisa ne zdrži več. Ostane le skupek bolj ali manj duhovitih domislic, ki pa jih skorajda nič povezuje – tudi osnovna zgodba se pri tem porazgubi in precej zvodeni.

27. 9. 2001

Kar hočete. Eno večjih razočaranj leta. Unkovski me je prvič začaral pred desetimi leti z magično režijo *Peera Gynta*, ene najbolj popolnih predstav, kar jih imam v spominu. Od takrat naprej pa njegovo čarovništvo (zame) počasi plahni. Če sem pri Molièrovem *Ljudomrzniku* mislila, da je mogoče za čisti flop vseeno bolj kriv Molière (s katerim imam od nekdaj težave), pa sem se zdaj pri Shakespearju prepričala, da je težava najbrž v režiserju. Zelo živo imam v glavi tržaško uprizoritev tega teksta izpred skoraj dvajsetih let, ki se je spomnim do najmanjših podrobnosti; dejstvo je sicer, da je bila ta predstava povsem nereflektirano zabavna, z le nekaterimi ne preveč nasilnimi poskusi aktualizmov. Temeljila je predvsem na situacijski komiki in smešnem efektu neugnane trojice: viteza Tobija, Andreja Bledice in štorastega Malvolia.

Kar hočete v režiji Unkovskega pa ni ne tič ne miš – kot da bi se otepal možnosti za smešne zaplete, ki jih sprožajo preobleke in zamenjave, obenem pa hotel preveč prisiljeno dati vedeti, da je vse to le igra in da pod plastjo lahkotnosti ležijo zaresne tegobe. Predstava je sicer vizualna izjemno bogata, barvita in svetla, vendar interpretacija samega teksta vso to živost nenehno negira in ji daje nekakšno pezanost – kot da bi šok 11. septembra, ki so ga ustvarjalci doživeli med študijem, preveč očitno visel nad njo. (Sicer pa je tudi ta barvitost sama nekoliko vprašljiva, stilna eklektičnost in groteskna pretiranost kostumov pa že marsikdaj videna in v tem primeru ne preveč duhovito osmišljena). Zlasti prisiljeno zaostren je zaključek, ki hoče negirati happy end. Predstava ni torej ne igralcem ne gledalcem ponudila vedrine, ki veje iz te Shakespearjeve komedije preoblek. Da ne bo nespোরazuma: nisem proti vsaki zaostritvi in aktualizaciji komedij, temveč le proti tistim, ki niso organske, ampak občutno dodane od zunaj – Malvoliova fašistoidna preobrazba se mi npr. zdi zelo posrečen, četudi ne povsem izviren domislek.

Morda predstava še ni bila dovolj uigrana, ker ji je manjkala sproščena lahkotnost, ki je bistveni predpogoj za vsako dobro komedijo. Teči bi morala kot dobro namazan stroj, v katerem pa se je vse preveč kolesc zatikalo oziroma niso našla pravega mesta. Edini, ki je svojo priložnost kljub vsemu več kot izkoristil, je Uroš Smolej. Njegov do skrajnosti prostodušno štorast vitez Bledica je bil vsekakor vrhunec predstave.

11. 10. 2001

Božič pri Cupiellovih. Od te predstave si nisem preveč obetala – vnaprej sem se veselila le, da bom po dolgem času na odru spet videla Borisa Cavazzo. Izkazalo se je, da so bila moja pričakovanja ustrezna. De Filippov povsem

predvidljiv, klišejski in neustavljivo simpatičen lik južnoitalijanskega družinskega očeta sicer ni ravno zahtevna igralska naloga, a jo Cavazza odigra s tako naravnostjo, lahkotnostjo, prepričljivostjo in samo njemu lastno karizmo, da si je vredno ogledati predstavo že zaradi njega. Drama pa je sicer enako neuravnotežena in neenotna kot tekst; močno se namreč čuti, da je de Filippo najprej napisal drugo dejanje, ki je tudi najbolj izrazito komično in žanrsko čisto. V njej tudi ni treba iskati česa globljega kot topel oris družinskega življenja z nekaterimi precej benignimi in skoraj neopaznimi družbenokritičnimi niansami. Pri tovrstni repertoarni potezi se sprašujem le, zakaj niso v MGL v tem primeru "šli na prvo žogo", se ravnali po naslovu in premiero pripravili raje ob božičnem času, ko naj bi bile nekako bolj v ospredju t. i. družinske teme. (Saj mi je jasno, da je bila *Lepa Vida* pač mišljena kot slavnostna predstava, toda tudi sicer bi Cankar bolj sodil med Shakespearja in de Filippa kot pa v praznično frivolni čas.)

* * *

V vmesnem času pa je bilo v Cankarjevem domu gostovanje znamenite Ostermeierjeve uprizoritve še bolj znamenitega teksta Marka Ravenhilla *Shopping & Fucking*. Strinjam se s tistim, ki je rekel, da je to eden največjih "nategov"; vesoljna Ljubljana je nasedla še enemu primeru "cesarjevih novih oblačil" in drla gledat predstavo. Pomembnejše kot to dejstvo pa se mi zdi nekaj drugega. To je – po mojem mnenju povsem nedolžen – incident, ki ga je Jovanović povzročil, ko je pijan prekinil predstavo, kar je preprečilo, da bi bila lahko objektivno ovrednotena. (Sama dogodku žal nisem bila priča, ker sem v pavzi odšla – sem pač mnenja, da je moj čas preveč dragocen, zato se nikoli ne obotavljam predčasno zapustiti dvorane, če ugotovim, da mi predstava nima kaj povedati). Jovanovićev izpad jo je žal za vedno povzdignil v nerazumljeno žrtev zafrustriranih lokalnih umetnikov (tako interpretacijo lahko preberemo na Mladinini spletni strani v komentarjih), tako da je skoraj dosegla svoj namen. Zares katastrofalno. In precej simptomatično za slovensko gledališko srenjo.